

Bogusław Gryszkiewicz

Bruno Schulz czyta Conrada

„Co czytał Bruno Schulz?” – to jedno z tych pytań, które najczęściej zadają sobie badacze jego prozy. Zaś wobec niemożności zweryfikowania większości przypuszczeń związanych z domniemanymi lekturami drohobyskiego autora, w pytaniu tym widzieć można swoisty *locus communis* wystąpień, reprezentujących na ogół dojrzały odłam współczesnej schulzologii. A ponieważ z oczywistych powodów chciałbym uniknąć posądzenia o niedojrzałość, z wielkim trudem przychodzi mi oznajmić na wstępie, że moja praca jest skromnym przyczynkiem wzbogacającym wiedzę o intertekstualnych aspektach prozy Brunona Schulza. Podobnie jak badacze, których łączy przede wszystkim łatwość odnajdywania w Schulzowskiej bibliotece swoich ulubionych lektur, uważam, że opowiadania *Sklepów* i *Sanatorium* wyróżnia wyjątkowo gęsta siatka odniesień intertekstualnych – na podstawie czego można nawet mówić o „plagiatowym” charakterze wyobraźni Schulza. W przeciwieństwie do nich dostrzegam jednak – ze zrozumiałą melancholią, jak sądzę, że stosunkowo niewiele tych odniesień da się opisać w taki sposób, by nie budziły wątpliwości co do swego rzeczywistego, obiektywnego istnienia jako przykład niezależnego od odbiorcy związku z określonym składnikiem tradycji literackiej. Jakkolwiek nie uważam, by poza sferą teoretycznej refleksji możliwe było wyraźne odzielenie tego, co z odpowiedzi m.in. Henryka Markiewicza nazywamy intertekstualnością immanentną i recepcyjną, to hołdując przestarzałym już być może zasadom interpretacji tekstu, pamiętam, że większość moich „odkryć” w tej dziedzinie może być komunikowana wyłącznie w trybie hipotezy. Tego rodzaju wzmoczoną ostrożność czy samokontrolę trzeba sobie zalecić szczególnie dzisiaj, w czasie, kiedy pewien kryzys, jaki przechodzi schulzologia, znajduje odzwierciedlenie w pozornym często bogactwie literackich i pozaliterackich związków, w które usiłują uwikłać Schulza młodszy zwłaszcza, w większości imponująco odczytani badacze jego twórczości¹. Świetnie odczytani, a przy tym ośmieleni w swych harcach możli-

¹ Przejawy tej, budzącej niewesołe refleksje, tendencji dostrzec można było np. w niektórych „komparatystycznych” referatach prezentowanych na konferencji *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz 1892–1942*, zorganizowanej w listopadzie 2002 roku przez KUL.

wością łatwego rozgrzeszenia, jaką gwarantuje im postmodernistyczny konfesjonał. Interpretator prozy Schulza, który trwa jednak przy starej wierze i dawnych obyczajach, powinien pamiętać, że zestaw potwierdzonych w sposób niepowątpiewalny lektur autora *Sanatorium* jest w stosunku do listy, jaką możemy sporządzić na podstawie poświęconych mu prac, więcej niż skromny. Każdemu zaś wyjściu poza ten relatywnie wąski krąg towarzyszyć może ryzyko błędu, nawet jeśli jakieś podobieństwa czy zależności wydają się nam uderzające.

W takiej sytuacji do rangi wydarzenia w schulzologicznym świecie urastają mało spektakularne, niemniej jednak bardzo wartościowe odkrycia w rodzaju tego, jakiego dokonali ostatnio Jerzy Ficowski i Shalom Lindenbaum. Obaj ci badacze dotarli bowiem do katalogu biblioteki „Żydowskiego domu”, prowadzonego w międzwojennym Drohobyczu przez tamtejsze koło syjonistyczne². Jak słusznie mniema profesor Lindenbaum, to cenne znalezisko powinno poprawić humor Władysławowi Panasowi, który ujawniając kabalistyczne sensy *Sklepów* i *Sanatorium* nie miał dotychczas pewności, co na ten temat mógł czytać sam Schulz. Pożółkła fiszka przekładu *Dialogów o sztuce* uspokoi Martę Bartosik, umacniając ją w przekonaniu o ścisłym związku, jaki Schulzowska ideę „wczytywania siebie” łączy z założeniami krytyki kreatywnej Oskara Wilde’a. Należy jednak sądzić, że największą korzyść z tego odkrycia odniesie jego jerozolimski współautor, z niezwykłą energią zabiegający ostatnio o rewindykowanie Schulza dla ruchu syjonistycznego. Pozostawiając na boku interesującą skądinąd kwestię zależności, jaka może istnieć między kierunkiem intertekstualnych poszukiwań a ideologicznym interesem grupy społecznej, do której należy poszukujący, muszę zaznaczyć, że radość z odkrycia, jakiego wraz z Jerzym Ficowskim dokonał profesor Lindenbaum, podzieliłam w zdecydowanie większym stopniu aniżeli pewność współodkrywcy, że dzięki katalogowi z „Domu żydowskiego” „możemy się dowiedzieć, co naprawdę mógł czytać Schulz w okresie kształtowania się jego wizji pisarskiej, oraz zweryfikować hipotezy dotyczące prądów umysłowych, które na niego wpłynęły”³. Bo nawet jeśli w katalogu drohobyckiej biblioteki znalazłbym karty wszystkich dzieł Conrada, to i tak nie uwolnię się od wątpliwości, czy to, co w kilku opowiadaniach i esejach Schulza narzuca się mojej uwadze jako ewentualne świadectwo jego twórczego obcowania z tekstem Conradowskim – jest czymś takim w rzeczy samej. Tym bardziej że potrafię wyobrazić sobie, a więc niejako zinterioryzować, odbiorcę znużonego intertekstualnymi spekulacjami moich poprzedników. Odbiorcę, który nie otrzymawszy również ode mnie żadnego konkretnego dowodu, np. w postaci obszernego cytatu lub metatekstowego komentarza, z właściwym sobie zdrowym sceptycyzmem dopatry się w tytule niniejszych rozważań zwiastuna jeszcze jednej fikcji powstałej w okolicach *Sklepów cynamonowych*.

Czynnikiem zwiększającym opór wobec domniemania „Conradowskiego śladu” może być nie tylko sceptycyzm, ale również coś, co jest takiej postawy biegunowym

² Por. Sh. Lindenbaum, *Lektury Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3 (wersja on-line).

³ Tamże.

przeciwieństwem: mam na myśli uległość wobec stereotypu. Zarówno stereotypu odbioru prozy Schulza, jak i stereotypu odbioru prozy Conrada. Z perspektywy obu tych stereotypów skojarzenie autora *Sklepów cynamonowych* z twórcą *Lorda Jima* wydawać się może równie ekscentryczne, jak np. sugestia literackiego mariażu Marii Dąbrowskiej z Franzem Kafką. Utrwalony w potocznej świadomości stereotyp danego pisarstwa wyznacza również, jak dobrze o tym wiadomo, pewną siatkę jego najbardziej prawdopodobnych relacji międzytekstowych. Nikogo z pewnością nie zaskoczą inicjatywy analiz intertekstualnych zapowiedziane w zdaniach: *Dąbrowska czyta Conrada* lub *Schulz czyta Kafkę*. Zwłaszcza że wspomniany stereotyp sytuuje autora *Sklepów* przede wszystkim w „trójkącie oddziaływań trzech kultur: polskiej, żydowskiej i niemieckiej, które w nim współdziałały zgodnie i twórczo, na przekór historycznej tragedii, rzucającej przeciw sobie narody”⁴. Tym większą niespodzianką może być więc próba dowiedzenia, że kontakt z prozą Conrada wpłynął w jakiejś mierze na artystyczny kształt Schulzowskiego dzieła. Bowiem zarówno w refleksji nad prozą Schulza, jak i w pracach poświęconych polskiej recepcji twórczości Conrada w okresie międzywojennym, trudno znaleźć zachętę do zestawiania awangardowej prozy nauczyciela z Drohobycza z dorobkiem urodzonego w Berdyczowie pisarza angielskiego⁵. Ponieważ mam pewne dane uzasadniające co najmniej potrzebę tego rodzaju konfrontacji, mogę zapytać, co takiego sprawiło, że nikt dotychczas nie pokusił się o jej przeprowadzenie.

Bo jeśli przyjąć, że Conrad był w dwudziestoleciu najpopularniejszym w Polsce autorem obcym, dostępnym przede wszystkim dzięki wysiłkowi translatorskiemu Anieli Zagórskiej, to jakoś trudno sobie wyobrazić, by nie czytano go przy ulicy Stryjskiej w Drohobyczu. Fakt lektury oczywiście nie przesądza o ideowych czy artystycznych zależnościach. Niemniej jednak musi dziwić nieobecność książek Conrada na bardzo długiej, o wiele za długiej, liście dzieł, które zdaniem badaczy prozy Schulza dla dobra literatury polskiej miał skunsumować stały bywalec księgarni Piłplów i biblioteki „Żydowskiego domu”. Czego tam nie mamy: Talmud, Zohar, pisma chrześcijańskich gnostyków, paryska awangarda, propagandowa literatura syjonistyczna, bogaty wybór klasyków filozofii, książki z zakresu historii sztuki, ówczesne nowości z dziedziny psychologii, nawet, jak niedawno przekonywał pe-

⁴ J. Jarzębski, *Wstęp* [do:] B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, BN S. I, Nr 264, Wrocław 1989, s. XII.

⁵ Podczas dyskusji nad moim referatem dr Renata Jochymek zwróciła uwagę, że analizowana w nim zależność między *Karakonami* a *Jądrzem ciemności* stanowiła przedmiot odczytu wygłoszonego w zeszłym roku przez Stefana Zabierowskiego. Chciałbym w związku z tym podkreślić, że rozwijam tu jeden z wątków mojego wystąpienia na wspomnianej już konferencji w Lublinie, w listopadzie 2002 r. (*Bruno Schulz a tradycja czarnego humoru*). Zarówno podczas przygotowywania tamtego referatu, jak i w okresie pracy nad niniejszym, nie zdawałem sobie sprawy, że interesujący mnie temat został podjęty przez innych autorów. Fakt, że zajął się nim S. Zabierowski, ma dla mnie znaczenie szczególne – nakazuje bowiem zrewidować opinię o pewnej jednostronności jego badań nad recepcją Conrada w okresie międzywojennym. Opinię tę, okazuje się niesprawiedliwą, sformułowałem przede wszystkim na podstawie lektury *Dziedzictwa Conrada w literaturze polskiej*, i nadal uważam, iż w odniesieniu do tej pracy, jak również pokrewnych jej tematycznie, wcześniej publikowanych rozpraw Zabierowskiego, zachowuje ona swą aktualność.

wien irlandzki uczoney, prace rosyjskich formalistów, których teorię Schulz rzekomo parodiował w swoich opowiadaniach⁶. Pokpiwając z kuriozalnych niekiedy interpretacji, których pomysłodawcy arbitralnie umieszczają w intertekstualnej przestrzeni *Sklepów* i *Sanatorium* dzieła raczej nieosiągalne w drohobyskich, a nawet w lwowskich czy warszawskich księgarniach, nie powinniśmy zapominać, że Schulz był człowiekiem wszechstronnie czytany, o naprawdę wyjątkowej kulturze literackiej, estetycznej i filozoficznej. Ale zarówno w prozie artystycznej, jak i eseistycznej to bogactwo cudzego słowa i cudzej myśli, że nie wspomnę o obfitości wzorców ikonograficznych, jest u niego na ogół podporządkowane regułom własnego dyskursu, indywidualnego stylu i światopoglądu. W niektórych przypadkach można by to nazwać parafrazą – czy swego rodzaju przekładem – wtedy zwłaszcza, gdy w ramach swojego systemu estetycznego stara się adekwatnie wyrazić temat lub problematykę, które w tekście źródłowym komunikowane były za pomocą zasadniczo odmiennych metod artystycznych.

Do tej kwestii powrócę w dalszej części niniejszych rozważań, tymczasem chciałbym jeszcze nieco uwagi poświęcić przyczynom nieobecności Conrada w kręgu autorów, których twórczość umieszczana bywa w rozległej przestrzeni intertekstualnej prozy *Sklepów* i *Sanatorium*. Nie będę rozwijał wielce prawdopodobnego domysłu, że wśród badaczy tej prozy jest niewielu miłośników, a jeszcze mniej znawców twórczości, jak to się zwykło kiedyś mówić, naszego wielkiego rodaka. Wystarczy przejrzeć prace trójki uczonych, dzierżących prym w dziedzinie schulzologii – mam na myśli Jerzego Jarzębskiego, Włodzimierza Boleckiego i Władysława Panasa. Skoro pojawiają się tu nazwiska badaczy, szczególnie takich, którzy reprezentują w jakiejś dziedzinie niekwestionowany autorytet, to kontynuując swoje śledztwo w pierwszej kolejności powinienem wymienić Stefana Zabierowskiego. Liczne prace tego historyka literatury są podstawowym źródłem wiedzy o polskiej recepcji Conrada, również między wojnami. Nie używając słowa „monopol”, zaryzykuję tezę, że Zabierowski kształtuje najpełniej środowiskowe mniemania o zakresie, prawidłowościach oraz intensywności oddziaływania twórczości Conrada w dwudziestolecie międzywojennym. Zapewne dlatego, że jest mocno przywiązany do konwencjonalnego wyobrażenia Conrada – romantyka i moralisty (warto zauważyć, że twórca *Zwycięstwa* w jego pracach to przede wszystkim „ethos”, „etyczny alfabet”, „mitologia wierności i braterstwa”, „zasada wierności wobec elementarnych kanonów etycznych”), a być może również z powodu tradycyjnego gustu literackiego, w swoich skądinąd bardzo cennych badaniach z zasady pomija autorów nurtu awangardowego. Symptomatyczny jest pod tym względem jego stosunek do Gombrowicza: w oparciu o niezbyt zresztą wnikliwą lekturę recenzji, którą ten poświęcił w 1935 roku autobiograficznemu *Zwierciadłu morza*, umieszcza recenzenta obok Gałczyńskiego⁷ w gronie „szyderców Conrada”, i tym gestem zamyka temat Gom-

⁶ Robert Looby w wygłoszonym na konferencji lubelskiej referacie *Formalizm i parodia w twórczości Brunona Schulza*.

⁷ W tym przypadku przecieramy oczy ze zdumienia; uznanie Gałczyńskiego za szydercę Conrada na podstawie antysanacyjnego wierszyka *Tatuś*, w którym mowa jest jedynie o zbieraniu datków na, cyt.:

browiczowski. A wystarczyłoby zajrzeć do arcyważnego szkicu Frydego o *Ferdydurke*, by wyłonił się obraz o wiele bardziej złożonej relacji, łączącej Gombrowicza z dobrze mu znaną twórczością Conrada⁸. „Kiedy tylko człowiek uchwyci tę prawdę, że jego własna osobowość jest jedynie śmieszną i bezcelową maskaradą czegoś beznadziejnie nieznanego – niedaleki jest od pogody ducha”⁹. Nie jest to zdanie wyjęte z któregoś z tekstów Gombrowicza, ale z listu, jaki w 1896 roku autor *Szaleństwa Almayera* napisał do Edwarda Garnetta. Dzięki artykułom i książkom Daniela Geroulda oraz Marty Skwary możemy ocenić szczególną rolę, jaką proza Conrada odegrała w twórczości powieściopisarskiej i dramatycznej Witkacego. Znamienne, że przygotowana nienagannie pod względem warsztatowym wrocławska badaczka na ponad 200 stronach swojej książki¹⁰ nie nawiązuje w ogóle do wyników badań Zabierowskiego. Ale jeśli przejrzymy cytowane wcześniej *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*, to łatwo się przekonamy, że w gruncie rzeczy niewiele z tego – wydawałoby się – wyczerpującego omówienia mogła skorzystać. Witkacy, na którego nocnym stoliku podobno przez kilka lat zauważyć można było egzemplarz Conradowskiego *Korsarza* (przypomina o tym Michał Choromański ustami jednego z bohaterów *Słowackiego Wysp Tropikalnych*¹¹), w książce Zabierowskiego w ogóle się nie pojawia. Ale nie pojawia się również Choromański, w którego prozie znaleźć można liczne nawiązania do dzieła i biografii Conrada, świadczące o kultowym wręcz stosunku do autora *Nostroma*. Najwyraźniej widać to w *Słowackim Wysp Tropikalnych* – powieści, która jest zarówno przewrotną próbą rozegrania w scenerii międzywojennej Warszawy wydarzeń *Zwycięstwa*, jak i szcze-

„O.R.P. «Joseph Conrad»”, stanowi, najogólniej mówiąc, przykład zabawnego nieporozumienia. Nawet pobieżny przegląd dorobku Gałczyńskiego utwierdza w przekonaniu, iż jego stosunek do autora *Lorda Jima* był diametralnie różny od tego, który w swojej książce nt. recepcji Conrada (*Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej*, Kraków 1992, s. 76) przypisuje mu Zabierowski. Ograniczmy się do dwu cytatów z głośnego artykułu *Do przyjaciół z „Prosto z mostu”*: „Pod niebem groźnym jak morze Conrada, a gorącym jak listy św. Pawła, pod takim niebem WEWNĘTRZNYM ma żyć poeta”, „Przecież z takich to trudnych niebios, gdzie płoną słowa-gwiazdy, jak miłość, wierność, oczyszczenie, wynurzali się Conradowie i Dostojewscy” („Prosto z mostu” 1936, nr 21, s.1). To nie szyderstwo, ale wygłaszana w religijnym niemal uniesieniu apoteoza.

⁸ Chodzi zwłaszcza o zdanie: „Jest zachodnim, można rzec: *conradowskim* rysem Gombrowicza, że chociaż nie posiada gwarancji duchowych, nie chce poddać się chaosowi; że ostrym i zimnym światłem intelektu rozprasza koszmary fałszywej cywilizacji, sprowadzając je do właściwych rozmiarów” (*O „Ferdydurke” Gombrowicza*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 118).

⁹ Por. J. Conrad, *Listy*, wybór i opracowanie Z. Najder, przeł. H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 83.

¹⁰ M. Skwara, *Możny szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999.

¹¹ „– Wyobraź sobie... nigdy nie zgadniesz, jaka jest najlubiejsza książka Witkacego?... – doszedł mecenasa głos jednego z poetów. – Rok rocznie [!], gdy bywam w Zakopanem, to go dla śmiechu odwieżdżam. Na stoliku przy jego góralskim łóżku zawsze leżą różne Husserle czy inna filozofia ścisła. Ale te książki się wciąż zmieniają. Natomiast jedna leży już tam chyba od jakichś trzech lat... A zdawałoby się tak do niego nie pasuje!...

– A jaka? – spytał ktoś.

– *Korsarz* Conrada. (*Słowacki Wysp Tropikalnych*, Poznań 1990, s. 528).

rym hołdem złożonym jego twórcy. W zamierzonym na szeroką skalę projekcie badawczym Zabierowskiego brakuje miejsca dla twórców literatury nowoczesnej, a co za tym idzie – również na ukazanie nowoczesności warsztatu i śmiałości Conradowskich intuicji, np. w zakresie psychologii nieświadomości, indywidualnej i zbiorowej, czy fałszów i wmówień kultury. Conrad Zabierowskiego przypomina Gombrowiczowski posąg człowieka na posagu świata: pomnik surowego, pesymistycznego moralisty, idola Marii Dąbrowskiej, Antoniego Gołubiewa, Jerzego Andrzejewskiego, przewodnika duchowego pokolenia Miłosza i młodzieży akowskiej.

Jeśli przyzwyczailiśmy się patrzeć na Conrada przez pryzmat pism Zabierowskiego, to pewnie dłuższego czasu będziemy potrzebowali na oswojenie się z Conradem, którego wielostronny, niejednokrotnie kontrowersyjny portret malują różnego rodzaju prace zachodnie, a wśród nich poważne rozprawy anglistyczne, w których najczęściej spotykamy żywego, bliskiego naszym czasom człowieka, a nie dyscyplinującego bliźnich gipsowego świętego. Ten żywy Conrad, nawet jeśli każą nam widzieć w nim męskiego szowinistę, homofoba, „cholernego rasistę” czy antysemitę, jest też przeważnie artystą, w którego dorobku odkrywa się nie tyle najlepsze wzory dziewiętnastowiecznej sztuki powieściopisarskiej, ile antycypacje rozwiązań, które stały się znakiem wyróżniającym literatury europejskiego i amerykańskiego modernizmu. To na przykład Conrad Jeana-Jacquesa Mayoux – porównywany z Beckettem „homeopata absurdu”, pisarz o zmyśle wyostrzonym na wszystko, co dziwaczne i groteskowe, okrutny dla swoich postaci mistrz szatańskiego, czarnego humoru. „Groteskę – pisze francuski uczony – spotykamy wszędzie w dziele Conrada, jest w nim elementem niejako preegzystującym, skoro już we wspomnieniach pisarza znajdujemy akcenty groteskowe nadane jakiejś impresji czy jakiejś scenie”¹².

W zgodnej ocenie zachodnich krytyków i historyków literatury utworem Conrada najsilniej przemawiającym do wrażliwości współczesnego czytelnika jest *Jądro ciemności*. W tym miejscu powrócić chciałbym do tytułu mojego wystąpienia i wyjaśnić jeden jego składnik: funkcjonujące w nim metonimicznie nazwisko Conrada nie oznacza całości dorobku angielskiego pisarza, ale właśnie to dzieło, które przyswojone polszczyźnie w 1930 roku do dziś z zupełnie niezrozumiałych powodów z wielkim trudem zdobywa sobie uznanie wśród polskich czytelników. Diametralnie różną niż w ojczyźnie Conrada sytuację obserwować można w krajach anglosaskich; za dowód niech posłuży wydany w 1998 roku drugi z kolei, po bardzo cenionym opracowaniu Roberta Kimbrough (I wyd. 1963), przygotowany przez Nicolasa Tredella przegląd głosów krytycznych o *Jądrze ciemności*, rozpoczynający się od recenzji Hugh Clifforda z 1902 roku, a zamknięty omówieniem zawierającej polemikę z dekonstrukcjonistycznymi odczytaniem powieści książki Valentine’a Cunninghama z 1994 roku. Podobnie jak Kimbrough, Tredell uwzględni najważniejsze książki i artykuły, w części lub w całości poświęcone powieści Conrada. Ich bibliografia obejmuje u niego kilkadziesiąt pozycji, w tym dwa syntetyczne opracowania książkowe Roberta Burdena i Cedrica Wattsa. Można mówić o fenomenie naprawdę nie-

¹² Por. *Absurd i groteska w dziele Conrada*, przeł. A. Iwaszkiewiczowa, „Twórczość” 1974, nr 8, s. 58.

zwykłego zainteresowania dziełem napisanym pod koniec XIX wieku. O tym zainteresowaniu *Jądrem ciemności* decyduje wiele czynników, również natury pozaliterackiej, ale przede wszystkim coś, co jest immanentną własnością powieści, a co Ian Watt, nazywający ją „jednym z najwcześniejszych i zarazem najwybitniejszych dzieł w tradycji literatury nowoczesnej”, tłumaczy następująco:

Jądro ciemności zawdzięcza swą klasyczną pozycję w tak zwanej dziś jeszcze literaturze nowoczesnej prawdopodobnie nie tyle proroczymu charakterowi podstawowych idei Conrada, ile wprowadzeniu nowych elementów formalnych. Te nowe elementy narracji są odbiciem zarówno ogólnego kryzysu ideologicznego u schyłku dziewiętnastego wieku, jak i towarzyszących mu innowacji w dziedzinie literatury¹³.

Zarówno proctwo idei, które zapowiadają problematykę psychoanalizy, niekoniecznie psychoanalityczną refleksję nad duchowymi źródłami totalitaryzmu, jak i wyprzedzająca swój czas technika narracyjna, zapowiedź – jak pisze Watt – „nie-autorytatywnego, introspekcyjnego i problematycznego charakteru” prozy Kafki czy Gide’a, do tego wszechobecność ironii, skomplikowana, otwarta na różne, niekoniecznie arbitralne odczytania struktura znaczeniowa, to chyba najważniejsze z właściwości, które sprawiły, że *Jądro ciemności* stało się jedną z najczęściej interpretowanych książek literatury angielskiej. Chronologicznie uporządkowane omówienia powieści układają się w ciąg, na przykładzie którego śledzić można rozwój dwudziestowiecznych metodologii oraz zmieniające się mody i techniki interpretacyjne.

Z punktu widzenia celów, jakie wyznaczyłem sobie w tym szkicu, na szczególną uwagę w dziejach krytycznej recepcji *Jądra ciemności* zasługuje rozległy nurt badań inspirowanych przez psychoanalizę Freuda. A w większym jeszcze zakresie – przez Junga i przedstawicieli krytyki archetypowo-mitograficznej. Z dzisiejszej perspektywy łatwo dostrzec, że kluczową rolę w rozwoju tego rodzaju poszukiwań odegrała świetna książka Alberta Guerarda, którego zdaniem w centralnym temacie powieści – wędrowce Marlowa do stacji Kurtza – należy dostrzegać wariant „duchowej podróży samoodkrywczej”¹⁴. Według Guerarda, to samoodkrycie dokonuje się wówczas, gdy Marlow, odbywszy „nocną podróż w nieświadomość”, odkrywa tam „byt wewnątrz jaźni”, reprezentowany przez Kurtza, który jest „sobowtorem” i reprezentuje Freudowskie *Id* lub Jungowski *Cień*¹⁵.

Zdaniem Tredella, odczytanie Guerarda było nie tylko najważniejszą interpretacją w krytyce Conradowskiej lat pięćdziesiątych, zapowiadało ono również główny kulturowy temat następnej dekady. Był to temat „wewnętrznej wędrowki”, konfrontacji z ciemnymi i rozszczępionymi fragmentami jaźni, problematyka, która znalazła wyraz w takich książkach, jak *The Divided Self* (1962) i *The Politics of Experience and the Birth of Paradise* (1968) egzystencjalnego psychiatry R.D. La-

¹³ I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1984, s. 193.

¹⁴ „Spiritual voyage of self-discovery”. Por. A.J. Guerard, *Conrad the Novelist*, Cambridge 1958, s. 38.

¹⁵ “It little matters what, in terms of psychological symbolism, we call this double or say he represents: whether the Freudian id or the Jungian shadow or more vaguely the outlaw” (Guerard, s. 39).

inga. A także w powstałych w tym czasie powieściach, m.in. w *The Golden Notebook* (1962) i *Briefing for a Descent into Hell* (1971) Doris Lessing.

Może się to wydawać nieprawdopodobne – pisze Tredell – ale dzieło konserwatywnego Conrada mogło, poprzez odczytania, których wzorem stała interpretacja Guerarda, uderzyć w strunę kontrkultury lat sześćdziesiątych, a odgłos tego przyczynił się prawdopodobnie do powstania *Czasu apokalipsy* F.F. Coppoli (1979)¹⁶.

Przekonanie o tym, że jedna z warstw znaczeniowych powieści Conrada ujawnia historię nieświadomości – mrocznej, prymitywnej, instynktownej pamięci gatunku, podzielane jest przez większość badaczy *Jądra ciemności*, niezależnie od ich orientacji metodologicznej. Do tej większości należy Ian Watt, autor wyjątkowo wnikliwego i rozważnego odczytania *Jądra ciemności*. Jego zdaniem „W sposobie przedstawiania samego Kurtza Conrad zbliża się może najbardziej do odtworzenia nieświadomego i irracjonalnego biegunu ludzkich zachowań”¹⁷.

Pisząc *Jądro ciemności* Conrad nie znał twórczości Freuda, nie zapoznał się z nią też później; dwa tomy dzieł wiedeńskiego lekarza zwrócił nieprzeczytane do biblioteki¹⁸. Rzecz jasna nie mógł pod koniec XIX wieku czytać Junga, który swą koncepcję nieświadomości kolektywnej zaczął budować dopiero w połowie lat dwudziestych. Zagadka wyraźnego pokrewieństwa między motywem ewokującym myśl o kruchości cywilizacyjnego ładu, zagrożonego nieustannie przez ciemne potęgę ludzkiego wnętrza, a Freudowską teorią *Id* oraz Jungowską koncepcją *Cienia*, jest dość łatwa do rozwiązania. Pomagają nam w tym badacze, lokujący *Jądro ciemności* w macierzystym dla powieści Conrada kontekście kultury późnowiktoriańskiej, której kryzys przejawiał się m.in. mnogością dyskursów wyrażających obsesyjny wręcz lęk przed niebezpieczeństwem atawistycznej regresji, komplementarnym wobec tych niepokojów zainteresowaniem kulturowym „Innymi” oraz kwestią utrzymania granic: rasowych, narodowych, klasowych, środowiskowych czy religijnych. Conrad nie czytał Freuda, ale tworzył w klimacie intelektualnym, któremu specyfikę nadawała myśl ewolucjonistyczna, interpretowana pesymistycznie, z akcentem położonym na niebezpieczeństwa prymitywizmu i degeneracji. W świetle tych poglądów człowiek cywilizowany jawił się jako istota zdolna w każdej chwili ulec mocy anarchicznych, pozaetycznych energii, a dzieje cywilizacji przedstawiały się jako krótki epizod między wyjściem z – i powrotem do pierwotnej ciemności¹⁹. Jako odzwierciedlenie tych przekonań powieść Conrada nie różni się aż tak bardzo od utworów, zaliczanych do tzw. „gotycyzmu imperialnego”²⁰ i uważa-

¹⁶ Joseph Conrad: *“Heart of Darkness: An Authoritative Text, Background and Sources, Criticism*, Norton Critical Edition Series, New York 1971, s. 38–39.

¹⁷ I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym...*, s. 270.

¹⁸ Por. S.C. Wilcox, *Conrad’s “Complicated Presentations” of Symbolic Imagery*, w: *Joseph Conrad: „Heart of Darkness”...*, s. 195.

¹⁹ Por. I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym...*, s. 179.

²⁰ To pojęcie, często wykorzystywane dziś w opracowaniach dotyczących literatury późnowiktoriańskiej, wprowadził brytyjski historyk kultury Patrick Brantlinger w głośnej rozprawie *Rule of Darkness: British*

nych za manifestację lęków i obsesji dręczących późnowiktoriańskie społeczeństwo. Niepokoje te dochodzą do głosu w *Draculi* Stokera, *She Ridera* Haggarda²¹, *Doktorze Jekyllu i panu Hyde* Stevensona, ale także w bardziej ambitnych przykładach odradzającej się w latach dziewięćdziesiątych XIX w. tradycji gotycyzmu, jak choćby w *Portrecie Doriana Graya* Wilde'a czy *Wyspie dr Moreau* Wellsa. W przeciwieństwie do wymienionych utworów *Jądro ciemności* nie operuje elementami fantastyki, w sposób jednak nie mniej niż one sugestywny, w ramach poetyki mimetycznej, przekazuje wspólne im tematy indywidualnej regresji oraz zagrożenia cywilizacji przez siły pierwotnego barbarzyństwa. Powieści te łączy jeszcze jedno istotne podobieństwo: wykorzystanie metaforyki i motywów animalistycznych jako czynnika dramatyzującego wizję regresji i degradacji. U Wellsa np. animalizująca metafora realizuje się w temacie metamorfozy, jakiej podlegają mieszkańcy wyspy dra Moreau, u Conrada włączona zostaje w strukturę tropów, które składnikom mimetycznego planu opowiadania nadają wydzźwięk symboliczny.

W pracach sytuujących *Jądro ciemności* w kontekście „imperialnego gotycyzmu” eksponuje się szczególne znaczenie, jakiego nabierają u Conrada motywy penetracji nieznanego i przekroczenia granicy. Motywy te odnajdujemy zarówno w ciągu zdarzeń składających się na dzieje podróży Marlowa w górę rzeki Kongo, jak i w rekonstruowanej przezeń historii Kurtza. Obaj bohaterowie przemieszczają

Literature and Imperialism. 1830–1914, Ithaca & London 1988. Oznacza ono w pierwszej kolejności twórczość popularną, której przykładami są książki Stokera i Haggarda. Według Brantlingera, wysoki poziom artystyczny, do którego dążył Conrad w *Jądrze ciemności* (modernist „will to style”), nie powinien przesłaniać faktu, że jego utwór korzysta z tego samego materiału tematycznego i wikła się – niezależnie od intencji Conrada – w te same schematy ideologiczne, co sensacyjne powieści „imperialnego gotycyzmu”. W artykule poświęconym związkom *Jądra ciemności* z popularną twórczością egzotyizmu końca I. 90. XIX wieku, Richard Ruppel (*Heart of Darkness and the Popular Exotic Stories of the 1890s*, „Conradiana” 1989, vol. 21, no 1, s. 3–14) proponuje bardziej przemyślane rozumienie tej relacji, zwracając uwagę na świadome uwzględnienie przez Conrada oczekiwań szerszej publiczności literackiej: „the relationship of «Heart of Darkness» to the popular literary expression of this imperial discourse is rather complicated; «Heart of Darkness» is both part of the tradition and a commentary upon it. Conrad’s story sometimes questions the attitudes and assumptions implicit in other exotic fiction, but it also employs many of the stock elements of the genre – the European who has «gone Fantees», the menacing equatorial jungle and natives, the Exotic Woman – in ways that Conrad’s readers would have found quite familiar” (5). Podobnie rzecz ujmują Barton Thurber (*Speaking the Unspeakable: Conrad and the Sublime*, „Conradiana” 1984, vol. 16, no 1, s. 41–54): „there was a revival of Gothicism in England in the 1880s and 1890s, by which Conrad’s use of the sublime seems to suggest that he was generally more epistemologically serious than either Wilde or Stevenson, or any of the myriad other Gothic romancers of his day. Gothicism was available to Conrad, but it need not have governed all the decisions he had to make” (s. 51–52).

²¹ Autora powieści przygodowych, któremu Bronisław Malinowski w *Zeszytach mailuskim* poświęcił znaczący passus: „Aha, ten czas zapługawiony czytaniem powieści Ridera Haggarda”. Jak przypomina Grażyna Kubica: „Postać Haggarda posłużyła Malinowskiemu do stworzenia następującego porównania: «Rivers był Riderem Haggardem antropologii, ja będę jej Conradem»” (por. B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i opr. G. Kubica, Kraków 2002, s. 368). Związki *Jądra ciemności* z *She Haggarda* analizuje m.in. Murray Pittock w krótkim szkicu *Rider Haggard and „Heart of Darkness”* („Conradiana” 1987, vol. 19, no. 3, s. 206–208).

się od centrum do peryferii. Od tego, co znane, bezpieczne, uporządkowane, rozumne, moralne, słowem – cywilizowane, do tego, co obce, groźne, chaotyczne, irracjonalne, pozaetyczne, a więc pierwotne, barbarzyńskie i zwierzęce. Relacjonowane w perspektywie mitologicznej wędrówki do świata podziemnego²² przemieszczanie się w przestrzeni zostaje przedstawione jako podróż w czasie: droga wprzód – do stacji wewnętrznej staje się drogą wstecz – prowadzącą do przedcywilizacyjnej fazy istnienia ludzkiego gatunku:

Czy przedhistoryczny człowiek nas przeklinał, czy modlił się do nas, czy też nas witał – któż to mógł wiedzieć? [...] wędrowaliśmy przez mroki pierwszych wieków, tamtych wieków, które minęły nie zostawiając prawie żadnego śladu i żadnych wspomnień²³.

Biorąc pod uwagę na różne sposoby sygnalizowaną przez Conrada relację między makro- i mikrokosmosem, możemy tu również mówić o wędrówce w głąb wewnętrznego świata, do granic ludzkiej duszy. *Terra incognita* afrykańskiej dżungli jest również ziemią nieznaną wewnętrznej rzeczywistości człowieka. Do tego obszaru docierają obaj bohaterowie, ale tylko jeden stamtąd powraca, głęboko odmieniony pod wpływem wiedzy, jaką zdobył w konfrontacji z człowiekiem, który poddał się dziczy. „Spoglądając w siebie samego – pisze Zdzisław Broncel – Marlow na dnie widzi to samo, co w psychice i życiu Kurtza przebiło się na powierzchnię. Jądro ciemności spoczywa w każdym; niekiedy starczy, by otoczyła człowieka ciemność zewnętrzna, by jądro to nagle pękło i wydało kwiat o barbarzyńskim, trującym uroku”²⁴. Klęskę Kurtza najlepiej obrazuje bogata w symboliczne treści scena, kiedy po ucieczce z parowca Marlowa pełnie na czworakach do miejsca, w którym swe orgiastyczne obrzędy sprawują przebrani za zwierzęta tubylcy. W ten sposób Conrad nie pozostawia wątpliwości, że finałem procesu, którego istotę najtrafniej chyba zdefiniował Peter Brooks, pisząc w związku z wędrówką Marlowa o podróży, która ontogenetycznie powtarza pewnego rodzaju odwróconą filogenezę²⁵, jest stan pierwotnego zezwierzęcenia. W powieści, którą odczytywano jako wyraz niewiary w trwałość cywilizacyjnych zdobyczy oraz ostrzeżenie przed pokusą wyzwolenia barbarzyńskich energii, szczególnej wagi nabierają powracające w opowieści Marlowa niczym *leitmotiv* aluzje do szczególnego czaru, jakim kusi owo coś, czemu tak łatwo poddaje się Kurtz, i czemu z tak wielkim trudem opiera się Marlow. O tej dziwnej, irracjonalnej fascynacji wspomina zaraz na początku swego opowiadania:

²² Mitologiczne i literackie paralele podróży Marlowa jako pierwsza zanalizowała gruntownie Lilian Feder w eseju *Marlow's Descent into Hell* (1955). Dokonany przez Michała Ronikiera polski przekład tego szkicu (*Marlowa zstąpienie do piekiel*) znaleźć można w opracowanym przez Z. Najdera tomie *Conrad w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1974, s. 477–495.

²³ J. Conrad-Korzeniowski, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, w: tegoż, *Wybór opowiadań*, s. 104.

²⁴ Z. Broncel, *Pokusa nadczłowieka*, w: *Conrad żywy*, pod red. W. Tarnawskiego, Londyn 1957, s. 165.

²⁵ „Marlow's individual journey repeats, ontogenetically, a kind of reverse phylogeny, an unravelling of the threads of civilization. His quest, we might say, is also an inquest, an investigation leading towards beginnings and origins” (*Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, cyt za: *Joseph Conrad: Heart of Darkness*, ed. by N. Tredell, s. 121).

Nie ma wtajemniczenia w takie misteria. Nasz obywatel musi żyć pośród niepojętego, które jest także czymś wstrętnym. A jednocześnie to niepojęte ma urok, który zaczyna na niego działać. Urzeczenie obrzydliwością, rozumiecie? Wyobraźcie sobie rosnący w tym człowieku żal, pragnienie ucieczki, bezsilny wstręt, poddanie się, nienawiść²⁶.

W ciągu całego opowiadania Marlowa to będące źródłem chorobliwej fascynacji „coś”, zapowiedziane w tytule powieści metaforą „jądra ciemności” – nie zostaje w sposób jednoznaczny nazwane. Zamiast jednej definicji otrzymujemy szereg analogii i metaforycznych przybliżeń: może to być potężna rzeka w kształcie olbrzymiego węża, prowadząca w głąb czarnego łądu: „przykuwała mnie ta rzeka, jak wąż przykuwa wrokiem ptaszka – niemądrego małego ptaszka. [...] Wąż mnie oczarował” (58); nadmorskie wybrzeże: „zawsze nieme, choć zdaje się szeptać: chodź i przekonaj się” (66); dźwięk bębnow: „dziwaczny, pociągający, sugestywny i dziki – o znaczeniu może równie głębokim, jak dźwięk dzwonów w kraju chrześcijańskim” (227); jako „dzicz”, którą Marlow antropomorfizuje wyposażając w cechy wampirycznej kochanki: „dzicz popieściła go – i oto zwiądł; zagarnęła go, pokochała, otoczyła ramionami, przeniknęła mu do żył, pożarła ciało i przykuła jego duszę do swojej przez niepojęty rytuał jakiegoś szatańskiego wtajemniczenia” (124), do czego suplementem są słowa „szepł dziczy okazał się nieprzeparcie ponętny” (139). A w innym miejscu dłuższe wyznanie Marlowa:

Usiłowałem rozproszyć czar – ciężki, niemy czar dziczy – który zdawał się przyciągać Kurtza do bezlitosnej piersi, budząc w nim zapomniane i brutalne instynkty, pojąc go wspomnieniami zaspokojonych, potwornych namiętności. Byłem przekonany, że to go jedynie gnało ku skrajowi lasu, ku puszczy, w stronę blasku ognisk, dudnienia bębnow, niesamowitych zakłęć; tylko to znęciło jego pozbawioną hamulców duszę poza granice dozwolonych dążeń (152).

Z mnogości takich charakterystyk nie wyłania się żaden konkret: fatalna dla Kurtza i trwająca Marlowa siła pozostaje do końca nienazwana i nieodgadniona. Wiemy tylko, że jest to czar czegoś odpychającego, brzydkiego, wstrętnego, a także czegoś, co porusza, szeptem uwodzicielskiej kochanki, najgłębsze pokłady ludzkiej psychiki. I jak w ponurej baśni, wykorzystując słabość duszy „pozbawionej hamulców”, prowadzi do nieodwracalnej metamorfozy.

Po tym, z konieczności dość pobieżnym omówieniu jednego z głównych składników struktury znaczeniowej *Jądra ciemności*, przenieśmy się w groteskową rzeczywistość opowiadań Schulza. Spełniając obietnicę złożoną na wstępie nie będę próbował nikogo przekonać, że świadectwem nawiązania do *Jądra ciemności* jest wyraźny paralelizm między wyprawą, jaką podejmuje Józef w *Sanatorium pod Klepsydrą*, a podróżą Marlowa do stacji wewnętrznej. Mogę natomiast z pełnym przekonaniem stwierdzić, iż mamy tu do czynienia z istotnym podobieństwem. Z podobieństwem, którego źródła upatrywać należy w wykorzystaniu w obu utwo-

²⁶ J. Conrad-Korzeniowski, *Jądro ciemności*, w: tegoż, op. cit., s. 55. Wszystkie pozostałe cytaty z *Jądra ciemności* w przekładzie A. Zagórskiej umieszczam według wydania BN.

rach identycznego, archetypowego schematu symbolicznej podróży-poszukiwania. Charakteryzując aktywność obu bohaterów: Józefa i Marlowa, możemy mówić o „zejściu do świata podziemnego”, a także wskazywać bardzo czytelne związki intertekstualne (m.in. Homer, Wergiliusz, Dante), nasycające wspólny Conradowi i Schulzowi motyw podróży zbliżonymi sensami symbolicznymi. Relacja między *Sanatorium* a *Jądrem ciemności* przywodzi na myśl związek zachodzący między *Tajnym agentem* a *Ulissesem* Joyce’a, utworami, które łączy – przy wszystkich różnicach – ironiczna transpozycja *Odysei* Homera²⁷. *Sanatorium* i *Jądro ciemności* dają się zestawiać na jeszcze jednej płaszczyźnie; w obu utworach istotnego znaczenia nabiera swoista figura Edypowego konfliktu, którego ujawnienie nie wymaga jednak – zwłaszcza w przypadku Schulza – narzędzia psychoanalizy. Z jednej strony mamy więc postać Kurtza – z perspektywy Marlowa dającą się opisywać jako figura ojca²⁸, z drugiej natomiast – Schulzowskiego Jakuba; obaj ci bohaterowie reprezentują przy tym pewną psychiczną rzeczywistość, którą syn musi przetrwać na swej drodze duchowego dojrzewania.

Sanatorium pod Klepsydrą nie jest jedynym utworem, który zachęca do zorientowanych na związek z *Jądrem ciemności* spekulacji intertekstualnych. Warto przypomnieć, że pokrewny powieści Conrada, aczkolwiek ukazany w zasadniczo odmiennej tonacji emocjonalnej, temat regresji występuje w opowiadaniu *Sierpień*. Czytelnik Conrada zwróci tam z pewnością uwagę na scenę wizyty u ciotki Agaty, gdzie „ludożercze” spojrzenie, którym narrator taksuje gospodynię i jej córkę, przypomina sposób, w jaki Marlow w następstwie refleksji nad tubylczymi członkami załogi patrzy na towarzyszących mu do stacji Kurtza pielgrzymów. Ponieważ w obu przypadkach motyw spojrzenia kanibala ma czytelny wymiar komiczny, zachęca nas to do konfrontowania Conrada i Schulza jako przedstawicieli podobnych kultur śmiechu. Trzeba jednak pamiętać, że objęciu obu wspólną kategorią „czarnego humoru” musi towarzyszyć zastrzeżenie, że śmiech Conrada ma więcej wspólnego z tym, który zwykliśmy określać mianem *risus sardonicus*²⁹, podczas gdy w śmiechu Schulza – przynajmniej w opowiadaniu *Sierpień* – łatwiej rozpoznać nutę swawolnej wesołości.

²⁷ Specyficzne, nacechowane ambiwalencją nastawienie Joyce’a do Conrada bywa charakteryzowane w wypracowanych przez H. Blooma kategoriach „lęku przed wpływem”; por. Jane Ford, *James Joyce and the Conrad Connection: the Anxiety of Influence* („Conradiana” 1985, vol. 17, no. 1, s. 3–17).

²⁸ W uznawanej za najlepszą psychoanalitycznej interpretacji twórczości Conrada Catharine Rising używa wobec Kurtza określenia „sociopolitical father”. Por. jej *Darkness at Heart: Fathers and Sons in Conrad*, New York 1990.

²⁹ Ten rodzaj śmiechu i jego psychiczne podłoże tematyzuje Conrad na przykładzie dr. Monyghama, jednego z bohaterów *Nostrama*: „Na to potrzeba było zgorzkniałego, ekscentrycznego usposobienia doktora Monyghama, którego szyderczy, urywany śmiech zdradzał głęboką nieufność do ludzi w ogóle. Nie znaczy to, aby dr Monygham szafował hojnie śmiechem lub słowami. W swej lepszej fazie bywał ponuro milczący. W gorszej odstraszał ludzi swym jawnie wzdurliwym wysławianiem się i obejściem” (*Nostramo. Opowieść wybrzeża*, przeł. J. Korniłowiczowa, Warszawa 1970, s. 64). „If Conrad’s *Heart of Darkness* is a comedy at all – zauważają T.R. Cleary i T.G. Sherwood – it is dark comedy with grimly satiric and tragic overtones” (*Women in Conrad’s Ironical Epic: Virgil, Dante and Heart of Darkness*, „Conradiana” 1984, vol. 16, no. 3, s. 189).

Ani *Sanatorium pod Klepsydrą*, ani tym bardziej *Sierpień* nie znalazłyby się w polu zainteresowania krytyka nastawionego na szukanie śladów lektur Conradowskich, gdyby nie należały do dzieła, którego częścią są znamienne dla Schulzowskiej groteski *Karakony* – opowiadanie przedstawiające okoliczności i przebieg jednej z kilku metamorfoz, jakim podlega główny bohater Schulza. Wraz z narratorem, którego ograniczona kompetencja może mieć źródła w jakże bliskiej Conradowi tradycji literackiego solipsyzmu, powracamy do dramatycznych wydarzeń, które rozegrały się w bliżej nieokreślonej przeszłości w zamkniętej przestrzeni mieszczańskiego domostwa. Dowiadujemy się więc najpierw o inwazji karakonów: „zalewie czarnego rojowiska, które napemniało ciemność nocną pajęczą bieganiną” (*Karakony*, 83)³⁰. Już ten początek relacji Józefa narzuca skojarzenie ze sposobem, w jaki Conrad w *Jadrze ciemności* przedstawia rdzennych mieszkańców Afryki. Zanim posłużę się stosownym przykładem, chciałbym wspomnieć, że w tej metodzie prezentacji tubylców dostrzegano niejednokrotnie świadectwo głębokich uprzedzeń rasistowskich pisarza. Jej istotą jest depersonalizacja, wynikająca nie tylko z zastosowania metaforyki animalizującej, ale przede wszystkim z użycia takiego języka opisu, który, np. poprzez ujęcia akwatyżujące³¹, pokazuje tubylców jako niezróżnicowaną i nieuporządkowaną masę – dekomponując cielesność, negując autonomię ludzkiego kształtu – redukuje ich do rzędu innych biologicznych zjawisk afrykańskiej scenarii³²:

I nagle, kiedy okrążaliśmy z trudem jakiś zakręt, ukazywały się ściany z sitowia, spiczaste dachy z trawy, wybuchał wrzask, kłębił się wir czarnych członków, klaszczących rąk, tupiących nóg, rozkołysanych ciał, oczu przewracających białkami – pod nawisłym listowiem, ciężkim i nieruchomym (103)³³.

Zgodność między zacierającymi ludzką tożsamość kolektywnymi portretami Afrykanów z relacji Marlowa a nacechowaną dynamizmem wizją karakoniego świata, jaka wylania się z narracji Józefa, jest uderzająca:

Wszystkie szpary pełne były drgających wąsów, każda szczelina mogła wystrzelić z nagłą karakonem, z każdego pęknięcia podłogi mogła złągnąć się ta czarna błyskawica, lecąca oszalałym zygżakiem po podłodze (*Karakony*, 83).

³⁰ Lokalizacja cytatów z opowiadań Schulza według wyd. BN: B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, opr. J. Jarzębski.

³¹ „wówczas, jakby za sprawą czarów, strumienie ludzkich stworzeń – nagich ludzkich stworzeń – z włócznie w rękach, z łukami, z tarczami, stworzeń o okrutnych spojrzeńiach i dzikich ruchach, zaczęły spływać na polankę z mrocznego, zadumanego lasu” (141).

³² Por. R. Granquist, *Stereotypes in Western Fiction on Africa: A Study of Joseph Conrad, Joyce Cary, Ernest Hemingway, Karen Blixen, Graham Greene and Alan Paton*. Umeå Papers in English. No. 7, Umeå 1984, s. 10–11.

³³ Tłumaczenie Zagórskiej nie oddaje w pełni jakże ważnych w tym opisie jakości brzmieniowych celowo zinstrumentalizowanego i zrytmizowanego języka oryginału: „But suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage” (36). Zarówno ten, jak i pozostałe cytaty z *Heart of Darkness* lokalizuję wg edycji R. Kimbrough: *Heart of Darkness: An Authoritative Text. Backgrounds and Sources Criticism*, New York 1971

Ponieważ podobieństwo pojedynczych deskrypcji ewokujących grozę ruchliwej masy może być przypadkowe, skorzystajmy z jednego jeszcze fragmentu opowiadania Marlowa, w którym mowa jest o ataku krajowców, próbujących nie dopuścić załogi parowca do stacji Kurtza:

Musiałem się zupełnie wychylić, aby pociągnąć ciężką okiennicę, i zobaczyłem na jednym poziomie z sobą twarz wśród liści, patrzącą na mnie bardzo groźnie i spokojnie; nagle, jakby błona opadła mi z oczu, rozróżniłem w głębi skłębionego, mrocznego gąszczu nagie piersi, ręce, nogi, gorejące oczy – zarośla zaroily się od ludzkich członków w ruchu, połyskujących, brązowych. Gałązki trzęsły się, chwiałały, szeleściły, strzały sypały się spośród nich i okiennica zamknęła się wreszcie (118).

Zarówno u Schulza, jak i u Conrada, po opisie inwazji (u jednego karakonów, u drugiego – krajowców) otrzymujemy informację o głównych bohaterach. W *Jądrze ciemności* pochodzi ona od młodego Rosjanina, entuzjasty Kurtza, który zdradza Marlowowi prawdę o okrutnych poczynaniach swojego mistrza, łupiącego i mordującego tubylczą ludność. Świadectwem tego barbarzyństwa są głowy krajowców zatknięte niczym myśliwskie trofea na otaczających dom Kurtza palach. Protagonista *Karakonów* zostaje zaprezentowany bezpośrednio w trakcie urzędzanych przezeń polowań (jakby w myśl *postscriptum* Kurtza do odczytu, jaki ten przygotował na zamówienie Międzynarodowego Towarzystwa Tępienia Dzikich Obyczajów: „Wytępić te wszystkie bestie!” , *Jądro ciemności*, 127):

Ach, te krzyki ojca, skaczącego z krzesła na krzesło z dzirytem w ręku. Nie przyjmując jadła ani napoju, z wypiekami gorączki na twarzy, z konwulsją wstrętu wrytą dookoła ust, ojciec mój zdziczał zupełnie. Straszliwa odraza zamieniła jego twarz w stężałą maskę tragiczną, w której tylko źrenice, ukryte za dolną powieką, leżały na czatach, napięte jak cięciwy, w wiecznej podejrzliwości. Z dzikim wraskiem zrywał się nagle z siedzenia, leciał na oślep w kąt pokoju i już podnosił dzirynt, na którym utkwiony ogromny karakon przebierał rozpaczliwie gmatwaniną swych nóg. Adela przychodziła wówczas blademu ze zgrozy z pomocą i odbierała lancę wraz z utkwionym trofeum, ażeby ją utopić w cebrzyku (*Karakony*, 83).

W tym groteskowym obrazie zdziczenia myśliwego najprawdopodobniej nigdy nie dopatrylibyśmy się związku z okrutnymi ekspedycjami protagonisty *Jądra ciemności*, gdyby nie kilkudzaniowy komentarz narratora, tłumaczący zachowania ojca tym samym, co Marlow kilkakrotnie wskazuje jako przyczynę degradację Kurtza:

Ojciec mój nie posiadał już wtedy tej siły odpornej, która zdrowych ludzi broni od fascynacji wstrętu. Zamiast odgraniczyć się od straszliwej siły atrakcyjnej tej fascynacji, ojciec mój, wydany na łup szalu, wplątywał się w nią coraz bardziej. Smutne skutki nie dały długo na siebie czekać (*Karakony*, 83–84).

Narrator Schulza mówi o „fascynacji wstrętu”, natomiast w cytowanym już przeze mnie fragmencie, który w *Jądrze ciemności* antycypuje los Kurtza, Marlow

wspomina o „urzeczeniu obrzydliwością”. Te dwa słowa przekładu Zagórskiej nie oddają zbyt wiernie sensu wyrażenia, który pojawia się w oryginale powieści Conrada: „the fascination of the abomination” (*Heart of Darkness*, 6). Zagórska przenosi akcent na stan – „urzeczenia obrzydliwością”, podczas gdy w oryginale akcentowane są raczej właściwości obiektu – co można by wyrazić mówiąc o „uroku” lub „czarze obrzydliwości”³⁴. Najciekawsze jednak, że Schulzowska „fascynacja wstrętu” (albo „fascynacja awersji”, bo i ten wariant występuje w *Karakonach*) daje się odczytywać jako kalka oryginalnego idiomu, rezultat mechanicznego tłumaczenia, nie uwzględniającego polisemii rzeczownika *fascination*, a słowu *abomination* przypisującego znaczenie swojskiej abominacji³⁵. Schulz nie znał języka angielskiego, nie mógł więc czytać Conrada w oryginale. Zapewne posuwam się zbyt daleko w swych domysłach, pytając, czy nie jest prawdopodobne, jeśli przyjąć taką genezę oksymoronicznego wyrażenia, że miał z tym oryginałem kontakt i pewne jego fragmenty, przy pomocy słownika, usiłował na własną rękę przetłumaczyć? Niewykluczone jednak, że korzystał z czyjejs pomocy. Być może kogoś z towarzyskiego kręgu Witkacego, kręgu, który tworzyli również miłośnicy prozy Conrada i do którego należała przecież Aniela Zagórska.

W Schulzowskiej replice opowiadania o człowieku, który powrócił do stanu zwierzęcej pierwotności, uwagę zwraca również motyw „siły odpornej”, której brak staje się przyczyną klęski Ojca. W groteskowej transpozycji składników *Jądra ciemności* ta „siła odporna” nie może nie wywołać skojarzeń z jakże Conradowską ideą „siły wrodzonej”, „*inborn* (lub *innate*) *strength*”, która w powieściowej rzeczywistości Conrada jest gwarancją moralnych zwycięstw jego bohaterów. Nie posiada jej Kurtz, co w sytuacji odcięcia od świata, społeczeństwa i jego opinii, musi doprowadzić do katastrofy. U autora *Lorda Jima*, jak wiadomo, motyw „wewnętrznej siły” lub jej braku występuje zwykle w powiązaniu z motywem izolacji, jeśli więc chcielibyśmy umocnić naszą hipotezę „ślądu Conradowskiego”, warto by wskazać w *Karakonach* odpowiednik tego, co zwykle się uznawać za specyficzny rys egzystencjalnej sytuacji bohaterów Conrada. Zadanie nie jest szczególnie trudne, czytelnicy Schulza pamiętają, że osamotnienie stanowi również istotny wyróżnik kondycji Jakuba we wszystkich opowiadaniach, w których ten się pojawia, a więc także w *Karakonach*:

³⁴ Zagórska mimo wszystko troszczy się o oddanie sensu i odpowiedniość wobec struktury stylistycznej pierwowzoru, czego nie można powiedzieć o jej następcach. Ireneusz Socha posłużył się rozdętą i nie-trafną znaczeniowo frazą „oczarowanie wypływające z obrzydzenia”, natomiast Barbara Koc postanowiła wnieść twórczy wkład do dzieła Conrada i zaproponowała dziwoląg: „urzeczenie ohydą spustoszenia”.

³⁵ Słowo *abominacja* pojawia się w języku Schulza, nb. w kontekście szczególnym – w recenzji *Ferdydurke*, wówczas gdy stara się przybliżyć Gombrowiczowską ideę niedojrzałości: „Gombrowicz pokazał, że tu właśnie, w tej wzgardzonej i niezaszczytnej sferze, pełni się bujne i obfite życie, że życie obywa się znakomicie bez wyższych sankcji, że pod stokrotnym ciśnieniem abominacji i wstydu rozkrzewia się ono lepiej niż na wyznach wysublimowania. Gombrowicz zniósł wyjątkową i izolowaną pozycję treści w świecie psychicznym, zburzył mit o ich boskim pochodzeniu i pokazał ich zoologiczną genealogię [podkr. BG], ich genealogię z niższej sfery, od której się dumnie odgradzały” (B. Schulz, *Ferdydurke*, s. 382).

Zaczął nas unikać. Krył się dzień cały po kątach, w szafach, pod pierzyną. Widziałem go nieraz, jak w zamyśleniu oglądał własne ręce, badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona (84).

Izolacja, fascynacja wstępu, brak chroniącej przed nią „siły odpornej” – do kompletu brakuje nam już tylko finalnej przemiany, znaku duchowej kapitulacji człowieka cywilizowanego i zwycięstwa tkwiącego w nim zwierzęcia. Zanim ją wskażemy, warto przypomnieć kulminacyjną scenę *Jądra ciemności*, kiedy w scenarii nocy Marlow ściga pełzającego na czworakach wychudłego Kurtza. W miejscu, do którego usiłuje dotrzeć uciekinier, odbywa się pogański rytuał:

Czarna postać podniosła się i wielkim krokiem przeszła na długich nogach przez jasność padającą od ognia, machając długimi, czarnymi ramionami. Miała na głowie rogi – zdaje mi się, że antylopie (*Jądro ciemności*, 151).

W przypadku Schulzowskiego Ojca przejście poza granicę – powtórzmy za Marlowem – „dozwolonych dążeń” (na marginesie zauważmy, że zarówno w interpretacjach opowiadań Schulza, jak i w komentarzach do *Jądra ciemności*, w konstrukcji głównych postaci dostrzega się niekiedy realizację schematu faustowskiego) zostaje oddane w wizji fantastyczno-groteskowej przemiany, bardzo podobnej do metamorfoz, którym podlegają np. bohaterowie *Wyspy dr Moreau*:

W dzień opierał się jeszcze ostatkami sił, walczył, ale w nocy fascynacja uderzyła nań potężnymi atakami. Widziałem go późną nocą, w świetle świecy, stojącej na podłodze [to raczej nietypowe miejsce pozwala przypuszczać, że świeca jest ekwiwalentem ogniska – BGJ]. Mój ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, podkreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawitych dróg. Mój ojciec poruszał się wielocłonkowym skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgrozą poznałem imitację ceremoniału karakoniego (84).

W respektującym normę życiowego prawdopodobieństwa utworze Conrada powrót do stanu zwierzęcości jest zaledwie treścią sugestii kryjącej się w układzie zdarzeń, jak i w animalizującej metaforze. Kurtz pełźnie³⁶ jak zwierzę, natomiast u Schulza, zgodnie z prawami groteski, metamorfoza ma wymiar realny. Ale bez względu na to, czy pozostajemy w obrębie Conradowskiej metafory, czy też w ramach fantastycznej fabuły, którą u Schulza tworzy jej realizacja, komunikowany sens jest ten sam: człowiek, który uległ mrocznej fascynacji „Innego” i dał się wciągnąć w jego świat, zostaje opanowany przez to, co ciemne i nieznanne. W obu metamorfozach: i tej zasugerowanej przez metaforę, i tej zrelacjonowanej jako realne wydarzenie można więc widzieć znak skutków transgencji.

³⁶ Czasownik *crawl* powraca w tekście *Heart of Darkness* kilkanaście razy. Zagórska niepotrzebnie chyba urozmaiciła stylistykę swego przekładu używając na przemian: *pełzać* i *czołgać*. Wydaje się bowiem, że zorganizowane w strukturę *leitmotiwu* Conradowskie *crawl* pełni dość istotną funkcję w semantycznej organizacji powieści, podobnie zresztą jak zwrot *on all-fours* (na czworakach). Jako element mrocznej wizji Afryki nie tylko potęguje grozę i śmieszność powrotu do stanu pierwotności, ale również absurd życia w duchowej i moralnej pustce.

Nie rezygnując z trybu hipotezy, przyjmuję, że zarówno w konstrukcji głównej postaci *Karakonów*, jak i w indywidualnej treści oraz układzie zdarzeń, których jest ona ośrodkiem, dostrzec można, mimo groteskowej konwencji, zadziwiające podobieństwo do zespołu motywów, składających się na cechy oraz działania protagonisty *Jądra ciemności*. Taką samą odpowiedniość widzę na płaszczyźnie semantycznej, w obu utworach bowiem realizuje się wspólny temat atawistycznej regresji³⁷. Rozpatrywana w kontekście *Jądra ciemności* historia metamorfozy Jakuba ujawnia swój potencjał komiczny, ale nie tyle jako parodia wzorca Conradowskiego, ile jego groteskowa replika. Dokonana w ramach ideowo-artystycznego systemu prozy Schulza transpozycja elementów tematycznych staje się swego rodzaju interpretacją oryginału; włączony w strukturę semantyczną *Karakonów* motyw atawistycznej regresji traci swą specyficzną Conradowską (a można też powiedzieć: późnowiktoriańską) wymowę moralną –wymowę wykroczenia przeciw normom życia zbiorowego – i zaczyna funkcjonować w sferze uchylających się od oceny etycznej fenomenów życia wewnętrznego jednostki. Zredukowany w procesie przeniesienia bogaty zespół sensów pierwowzoru zostaje w nowym kontekście uzupełniony znaczeniami, które do dzieła Schulza przeniknęły m.in. ze współczesnej autorowi *Karakonów* myśli psychologicznej i antropologicznej. Najprościej byłoby powiedzieć, że Schulz czyta historię Kurtza w perspektywie określonej przez freudyzm i psychologię analityczną Junga. Czynniki wyznaczające ten punkt widzenia są jednak bardziej skomplikowane. Pozwolę sobie tutaj na małą dygresję: Dotychczas starałem się identyfikować ślady lektury Conrada w prozie artystycznej Schulza, ale przecież nic nie stoi na przeszkodzie, by przejrzeć pod tym kątem jego pisma krytyczne. Weźmy na przykład znany esej o powieściach Zofii Nałkowskiej, w którym podejmuje on próbę analizy osobowości twórczej pisarki. Zwróćmy uwagę na charakterystyczne sformułowania, jakich używa pokazując antagonizm między wybujałym intelektualizmem ukształtowanym w rezultacie procesów kompensacyjnych a sferą represjonowanych treści psychicznych: „To czujne pogotowie intelektu nie zabezpiecza jej przed wiecznie otwartą pokusą głębin przedludzkich, przed fascynacją sfery podkulturalnej, przed podszeptem chaosu”³⁸ (podkr. BG).

Jeśli „sferę podkulturalną” zastąpimy „obrzydliwością” a „chaos” „dziczą”, to w rezultacie tego zabiegu uzyskamy coś, co niczym nie różni się od przywołanych wcześniej idiomów *Jądra ciemności*. Rzecz jasna nigdy nie zdobędziemy całkowitej pewności, że przytoczone z eseju o Nałkowskiej sformułowania mają proveniencję

³⁷ O popularności tego tematu w okresie międzywojennym świadczyć może ówczesna twórczość rozrywkowa, np. kabaretowy wierszyk *Kanikula* H.I. Polita: „W dyskrejji wam się zwierzam / Nie mówcie więc nikomu: / Ja tylko w dżungli jestem / Tak jak u siebie w domu! // Choć serce mi się kraje, / Gdy Sim i Ips opuszczam, /Lecz jeżdżę w ciepłe kraje/ I tam się w puszczy puszczam. // Gorylkę tulę gibką / W rozkosznym tetatecie / I zapominam szybko o całym waszym świecie. // A zresztą, moi mili, / Nie bądźcie zbytnio próżni: / Nasz świat i świat goryli / Tak bardzo się nie różnią. // Wszak każdy zna to i wie, / Bo go uczono w budzie, / Ze małpy – to właściwie / Są jacyś pra-pra-ludzie. // To nie jest żadna błaga / I żadna bujda skoro / Sam Darwin tak naucza / A także doktor Moreau”, „Szpilki” 1937, nr 29, s. 5.

³⁸ B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 390.

Conradowską. Ale zakładając taką możliwość, będziemy musieli również przyjąć, że symbolikę „jądra ciemności” interpretował Schulz przede wszystkim w duchu filozofii Nietzschego. Wskazywałyby na to dalszy ciąg jego rozważań o Nałkowskiej, w których „sfera podkulturalna” i „chaos” utożsamione zostały w sposób nie pozostawiający wątpliwości z żywiołem dionizyjskim. Lektura wspierana koncepcją sfery dionizyjskiej nie pomniejsza powagi i grozy tego, co mieści się w zakresie znaczeniowym tytułu powieści Conrada. Trudno jednak podejrzewać, by w jej perspektywie nabrał jakiegoś szczególnego znaczenia dramat moralny człowieka, który skapitulował w konfrontacji z pierwotnymi mocami „głębin przedludzkich”. O wiele bardziej prawdopodobne jest, że Conradowski Kurtz pojawiał się w jej świetle jako modernistyczny artysta, który w poszukiwaniu nowej estetyki odrzuca społeczne nakazy i podejmuje ryzykowną wyprawę w głąb mrocznego świata destrukcyjnych i seksualnych potęg. A więc np. ktoś podobny do Pabla Picassa z okresu, gdy powstawały *Les demoiselles d'Avignon*. Czyli do artysty, którego William Rubin w „*Primitivism in 20th-Century Art*”³⁹ porównywał z protagonistą *Jądra ciemności*, pisząc, że archetypowa „nocna podróż” duszy zrelacjonowana w powieści Conrada poprzez metaforę wędrowki Kurtza w głąb afrykańskiej dżungli jest czymś pokrewnym w duchu z zejściem Picassa w głębinę jego psychiki w czasie, gdy pracował nad *Demoiselles*. Samo to dzieło zaś można, zdaniem Rubina, traktować jako malarzki zapis słów Conrada: „Umysł ludzki jest zdolny do wszystkiego – ponieważ zawiera w sobie wszystko, zarówno przeszłość, jak przyszłość” (*Jądro ciemności*, 104). Ujawniający „dionizyjską wrażliwość” styl lektury, jaką proponuje Rubin, nie stanowi wydarzenia wyjątkowego w dziejach recepcji *Jądra ciemności*. Przechodząc do porządku nad naiwnością spostrzeżeń amerykańskiego krytyka, możemy powiedzieć, że w kręgu odbiorców, który ów krytyk reprezentuje, znalazłoby się miejsce również dla Brunona Schulza.

Ktoś, kto stara się pamiętać o intencjach Conrada, będzie w szaleństwie Kurtza widział szatańskie oblicze zła. Ale w szaleństwie Schulzowskiego Jakuba, któremu w *Karakonach* wyznaczono rolę Kurtza, powinien dostrzec równie groźny, ale jakże pociągający świat istoty uwolnionej od tego, co André Breton nazywał „hegemonią świadomości”.

Bruno Schulz reads Conrad

Abstract

The work focuses on intertextual links between Brunon Schulz's prose with Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. The evidence of those interconnections is to be found in the story *Karakony*, which can be read as a grotesque replica of the core theme of *Heart of Darkness*, namely “the fascination of the abomination”, which leads Kurtz to the primitive animal condition. The article devoted to Schulz's prose contributes to the research on the reception of Conrad's literary output in the avant-garde Polish literature during the inter-war period.

³⁹ *Primitivism in 20th Century*, ed. W. Rubin, 2 vols., New York 1984.